45ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
45th THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

Victor Erice Masterclass

Ελληνική & Αγγλική έκδοση • Greek & English version

Βίκτορ Ερίθε – MASTERCLASS

Έχω την αίσθηση ότι είμαι ακόμα μαθητευόμενος, σε αυτό το οποίο αποκαλούμε κινηματογράφο. Από πού να ξεκινήσω, όταν ζούμε σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται τόσο από τα οπτικοακουστικά μέσα, στην οποία ο κινηματογράφος επιβλήθηκε κοινωνικά και αποτελεί μέρος αυτής; Γιατί τα οπτικοακουστικά μέσα δεν είναι ακριβώς ο κινηματογράφος, αλλά ένα είδος κουτιού με εργαλεία, μέσα στο οποίο βρίσκεται η γλώσσα της διαφήμισης, της τηλεόρασης, αλλά και τα υπολείμματα αυτού που σήμερα αποκαλείται κινηματογράφος. Πώς να αναθεωρήσουμε αυτήν την ιστορία του κινηματογράφου, που είναι η ιστορία ολόκληρου του περασμένου αιώνα, του 20ου;
Οι σημερινοί κινηματογραφιστές είμαστε αναγκασμένοι, περισσότερο από ποτέ, να απευθύνουμε στον εαυτό μας την ουσιαστική ερώτηση που έθεσε στην εποχή του ο μεγάλος Γάλλος κριτικός Αντρέ Μπαζέν : «Τι είναι ο κινηματογράφος; Τι μπορεί να είναι ο κινηματογράφος σήμερα»; Πρόκειται για μία ερώτηση για την οποία ο Ζαν-Λικ Γκοντάρ είχε πει ότι δεν την κάνουν οι επαγγελματίες του σινεμά. Είναι απαραίτητο, τόσο οι θεατές, όσο και οι κινηματογραφιστές, να αναρωτηθούμε σχετικά με αυτό το θέμα. Ο κινηματογράφος πάντα προέβαλλε μία εικόνα απολλώνια. Πάντα έβλεπε τον εαυτό του ως ένα νεαρό παιδί, εύθυμο και έτοιμο για όλα –αυτό είναι παράξενο, γιατί στην πραγματικότητα ο κινηματογράφος είναι μια επινόηση του 19ου αιώνα, η οποία ολοκληρώνεται και πραγματώνεται στον 20ο. Γεννιέται στα τέλη του 19ου και τροφοδοτείται από τους μύθους αυτού του αιώνα, τον μύθο της τεχνικής και της τεχνολογίας, αλλά αναπτύσσεται στη διάρκεια του 20ου. Γιατί τελικά η ιστορία των οπτικοακουστικών μέσων είναι μια άλλη ιστορία.
Εγώ, λόγω ηλικίας και λόγω εμπειρίας, ανήκω σε έναν κόσμο του οποίου έχουν απομείνει μόνο κάποια υπολείμματα. Με αυτήν την έννοια, αναγκαστικά θεωρώ τον εαυτό μου έναν επιζήσαντα - γιατί είδα την πρώτη μου ταινία όταν ο κινηματογράφος μετρούσε μόλις 50 χρόνια ζωής. Ειπώθηκε για τον κινηματογράφο όταν πρωτοεμφανίστηκε ότι ήταν μία επινόηση πανηγυριού, ένα είδος μη καθαρής τέχνης. Η αστική τάξη τον περιφρόνησε και τον θεωρούσε για πολύ καιρό το «θέατρο των φτωχών». Αυτή η γέννηση του σινεμά -ως νόθο τέκνο των υπόλοιπων τεχνών- που ουσιαστικά συνέβη κατά λάθος, ήταν καρπός των αδελφών Λυμιέρ, ανθρώπων με κλίση και προσέγγιση επιστημονική –κατά μία έννοια, ο κινηματογράφος τους ξέφυγε, ευτυχώς, μέσα από τα χέρια τους. Και κάποια στιγμή κάποιος σκέφτηκε να κόψει εισιτήρια για την είσοδο σε μια αίθουσα προβολής, για να βλέπει ο κόσμος τις εξαιρετικές αυτές εικόνες, στις οποίες αποκρυσταλλώνεται ένα προαιώνιο όνειρο της ανθρωπότητας, η αναπαραγωγή των φαινομένων της πραγματικότητας. Η ανθρωπότητα ζούσε κυνηγώντας αυτό το αδύνατο όνειρο: πώς να αναπαραχθούν με ακρίβεια οι εικόνες των πραγμάτων, της πραγματικής ζωής. Η ζωγραφική, που γεννήθηκε στο εσωτερικό των σπηλαίων, βρέθηκε σε μια διαφορετική, ξεχωριστή «αίθουσα» και αποτέλεσε την πρώτη απόπειρα αυτής της επιδίωξης. Συνέχισε για αιώνες με τον ίδιο τρόπο, αλλά, με την ανακάλυψη της προοπτικής, ο

ζωγράφος ένιωσε να πλησιάζει ξανά αυτό το παλιό όνειρο της αναπαραγωγής των εικόνων. Και κάποια στιγμή εμφανίστηκε η φωτογραφία, η οποία έθεσε σε αμφισβήτηση το καθεστώς και την θέση της ζωγραφικής. Εξαιτίας της μανίας για πιστή αναπαραγωγή, η φωτογραφική δραστηριότητα συγκρούστηκε με διάφορες μορφές ζωγραφικής που είχαν επίσης επιδιώξει αυτή την ιδέα. Ξαφνικά η ζωγραφική, λόγω της φωτογραφίας, αντιμετώπισε μία καίρια κρίση. Και αμέσως μετά ήρθε ο κινηματογράφος, ο οποίος, σε αντίθεση με τη φωτογραφία, ενσωμάτωσε την έννοια της κίνησης. Αυτό ήταν το αποκορύφωμα. Το παλιό αυτό όνειρο της ανθρωπότητας είχε επιτευχθεί. Υπήρχε μία γλώσσα ικανή να αναπαράγει τις εικόνες του πραγματικού. Όμως αυτό ήταν μόνο η αρχή μιας περιπέτειας, η αρχή μιας ιστορίας. Ο κινηματογράφος, αυτό το νόθο τέκνο, αναζήτησε μια νομιμοποίηση σε κοινωνικό επίπεδο: από επινόηση των πανηγυριών προσπάθησε να γίνει αποδεκτός, να ενταχθεί στα πανεπιστήμια και στις ακαδημίες και να αναγνωριστεί κοινωνικά. Σήμερα, περισσότερα από 100 χρόνια μετά, μπορούμε να πούμε ότι το έχει καταφέρει. Ο κινηματογράφος τυγχάνει σεβασμού σε κοινωνικό επίπεδο, όμως εγώ νιώθω μια νοσταλγία για εκείνη τη μοναδική στιγμή, την αυγή του κινηματογράφου, όταν οι άνθρωποι, χωρίς να έχουν συνείδηση ότι είναι καλλιτέχνες, χωρίς να διαθέτουν ιστορία, για πρώτη φορά κατονόμαζαν τα πράγματα. Δεν υπάρχει πιο εξαιρετική εμπειρία στον 20ο αιώνα από αυτή των πρώτων κινηματογραφιστών. Ο Λουί Λυμιέρ, όταν βάζει την κάμερα στην αποβάθρα του σταθμού, για να τραβήξει την άφιξη του τρένου, για πρώτη φορά κατονομάζει τα πράγματα. Ο Γκρίφιθ, όταν σχεδόν τυχαία ανακαλύπτει το πρώτο πλάνο, και πάλι για πρώτη φορά κατονομάζει τα πράγματα. Αυτοί είναι οι ιδρυτικοί πατέρες του κινηματογράφου.

Καμία ιστορία μεμονωμένη δεν είναι πιο εμβληματική της επιδίωξης για κοινωνική αναγνώριση από αυτή του μεγαλύτερου κινηματογραφιστή, κατά την άποψή μου, σε ολόκληρη την ιστορία του σινεμά: του Τσάρλι Τσάπλιν. Στην ιστορία του Τσάπλιν εμπεριέχεται αυτή η αναγκαιότητα. Γνωρίζουμε τις ρίζες, τις αρχές αυτού του ανθρώπου, που με το έργο του αντιπροσωπεύει τα μέγιστα κατορθώματα του κινηματογράφου ως λαϊκή τέχνη. Ο κινηματογράφος είναι η σπουδαία, η μεγάλη λαϊκή τέχνη του 20ου αιώνα. Αυτό το κατανοούμε καλύτερα αν σκεφτούμε πως μια ταινία του Σαρλό την έβλεπαν άνθρωποι από όλο τον κόσμο, χωρίς κοινή γλώσσα, αλλά παντού το κοινό γελούσε και έκλαιγε με τον ίδιο τρόπο, την ίδια στιγμή. Αυτό δημιούργησε μια μεγάλη κοινότητα που δυστυχώς σήμερα δεν υπάρχει. Σήμερα έχει χαθεί. Έτσι, ο σύγχρονος κινηματογραφιστής είναι εξ' ορισμού ένας εξόριστος, ένας μοναχικός. Μπορούμε να πούμε πως σήμερα υφίσταται μια μικρή κοινότητα μοναχικών ατόμων, στην οποία νομίζω πως κι εγώ ανήκω, όχι ως κάποιο σπάνιο είδος, αλλά ως μέλος μιας ομάδας με κάτι κοινό να μας ενώνει. Για αυτό το λόγο πρέπει να βρούμε τη δική μας θέση, τη δική μας «γη» -αυτό είναι που έχουμε χάσει. Και το έχουμε χάσει γιατί η ιστορία του 20ου αιώνα είναι μια ιστορία διαδοχικών ηττών. Σήμερα ο μεγάλος νικητής είναι η αγορά.

Ο κινηματογράφος, σε αυτήν την προσπάθεια «νομιμοποίησής» του, παρουσίασε τα διαπιστευτήριά του και ενίοτε προσπάθησε να αποδείξει σε τι μοιάζει με τις άλλες τέχνες, έλεγαν πολλοί ακαδημαϊκοί, διανοούμενοι, συγγραφείς. «Ακούστε μας, ο κινηματογράφος έχει λίγο από μουσική, θέατρο, ζωγραφική», και φυσικά και τον λόγο , μετά την ανακάλυψη του ήχου. Το εξαιρετικό είναι ότι ο κινηματογράφος δεν προσπάθησε να μοιάσει στις άλλες τέχνες, αλλά να βρει σε τι διαφέρει από αυτές. Και αυτό ήταν μια καινοτόμα προσέγγιση: να αναζητηθεί η ουσιαστική φύση του κινηματογράφου, που δεν μοιάζει σε τίποτε με τα υπόλοιπα καλλιτεχνικά ιδιώματα. Ποια είναι αυτή η φύση που ο Μπαζέν ονόμασε «οντολογία της κινηματογραφικής γλώσσας»; Είναι η ικανότητά του να αποτυπώνει τη ροή του χρόνου. Η κάμερα, όταν καταγράφει την πραγματικότητα, αυτό ακριβώς κάνει: αποτυπώνει. Και ήδη αυτό είναι κινηματογράφος. Ποια είναι τώρα η ικανότητα του κινηματογραφιστή, ενώπιον της μηχανικής καταγραφής που πραγματοποιεί η κάμερα; Αυτό που μπορεί να κάνει είναι να παρεμβαίνει, να επιλέγει το κάδρο και να βάζει τα πράγματα σε τάξη, κάτι που είναι αδύνατο σε άλλα καλλιτεχνικά ιδιώματα: μιλάμε για το μοντάζ. Το μοντάζ επιτρέπει στον κινηματογραφιστή να δημιουργήσει μία τάξη, μια ερμηνεία, να επιφέρει ένα ρυθμό –και, ακόμα πιο σημαντικό, την ενσωμάτωση των ιδεών. Ο κινηματογράφος δεν υπάρχει ως λογοτεχνία, στο σενάριο, υπάρχει μόνο όταν έρχεται σε επαφή με την πραγματικότητα, με τη ζωή, όταν οι ιδέες βρίσκουν ενσάρκωση.

Από όλα τα ιδιώματα, ο κινηματογράφος εξ ορισμού, τείνει περισσότερο προς τις φαινομενικές εικόνες της πραγματικότητας. Με τον ίδιο τρόπο που το δέρμα αποτελεί μέρος της σάρκας, ο κινηματογράφος βαλσαμώνει το πραγματικό. Για παράδειγμα, η τέχνη του βαλσαμώματος των Αιγυ-

πτίων είναι μία τέχνη ταφική. Κατά μία έννοια, ισχύει το ίδιο και για το σινεμά: αποτυπώνει τους ζωντανούς. Όταν βλέπουμε μία ταινία στην οποία εμφανίζονται ηθοποιοί ή μη ηθοποιοί, πρόσωπα τα οποία έχουν πεθάνει, στην οθόνη αναβιώνουν μπροστά μας, με τις ίδιες κινήσεις, τα ίδια λόγια. Αυτό σημαίνει πως μιλάμε για μια ταφική τέχνη, ενδεχομένως την μεγαλύτερη από όλες. Για τον κινηματογράφο, ο θάνατος όσο και η ζωή είναι καίρια στοιχεία. Αυτό σκεφτόταν και ο Πιερ Παόλο Παζολίνι όταν έλεγε ότι «το να κάνεις κινηματογράφο είναι σαν να γράφεις πάνω σε ένα χαρτί που καίγεται». Οπότε, ο κινηματογράφος είναι ένα φάντασμα της πραγματικότητας, όπως έχει πει και ο Μανουέλ ντε Ολιβέιρα. Ένα φάντασμα, γιατί από τη στιγμή που στήνουμε την κάμερα μπροστά στα πράγματα, επιλέγουμε. Και αυτή η πραγματικότητα, άσχετα με το αν περνά από το πρωτόκολλο της μυθοπλασίας και των ηθοποιών –εγώ έχω κάνει ταινίες με ηθοποιούς και χωρις ηθοποιούς-, όλα αυτά μετατρέπονται σε μια πραγματικότητα κινηματογραφική. Για αυτό, η συζήτηση για τη σχέση μυθοπλασίας και πραγματικότητας μου φαίνεται κάτι κοινότοπο. Η μυθοπλασία βρίσκεται στη ματιά του σκηνοθέτη, ανεξάρτητα από το τι υπάρχει μπροστά του. Έτσι και εγώ δεν μιλώ για ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στη μυθοπλασία και το ντοκιμαντέρ – ενδεχομένως στο ντοκιμαντέρ το μοντάζ να παίζει πιο σημαντικό ρόλο.

Αυτή η διφορούμενη φύση του κινηματογράφου, η αβέβαιη, η μη καθαρή, που είναι μία γλώσσα που μιλά για τα πάντα, για μένα είναι ένα μυστήριο. Για μένα ο κινηματογράφος είναι το πιο μυστηριώδες ιδίωμα μεταξύ των τεχνών -και για αυτόν το λόγο είναι και δύσκολο να περιοριστεί. Οι πρώτοι κινηματογραφιστές εφήυραν μορφές και ταυτόχρονα με τη δημιουργία ταινιών έπρεπε να φτιάξουν και μια θεωρία. Υπάρχει μια άποψη της αφηγηματικής τέχνης του κινηματογράφου που λέει πως αυτοί που έκαναν σινεμά διαμόρφωναν ταυτόχρονα και τη θεωρία, όπως ο Γκρίφιθ, ο Τζον Φορντ, ο Άιζενσταϊν, ο Μπρεσόν. Σήμερα όμως εμείς τι μπορούμε να κάνουμε; Όπως είπε ο Λουί Λυμιέρ για τη δική του επινόηση, ο κινηματογράφος είναι μια εφεύρεση χωρίς μέλλον. Η φύση του από την πρώτη στιγμή ήταν διφορούμενη και αυτό αποδεικνύεται με την εξής ιστορία που θα σας πω. Η πρώτη ταινία στην ιστορία του κινηματογράφου είναι η «Έξοδος από το εργοστάσιο» των Λυμιέρ. Υπάρχουν δύο εκδοχές της και είμαι τυχερός γιατί έχω δει και τις δύο. Έχουν γυριστεί με διαφορά 3 μηνών, η κάμερα βρίσκεται κάθε φορά στην ίδια θέση και η πρώτη ταινία κρατά λίγα παραπάνω δευτερόλεπτα. Είναι πολύ ενδιαφέρον να διαπιστώσει κανείς τις διαφορές μεταξύ τους. Στην πρώτη οι εργάτες βγαίνουν με τρόπο αυθόρμητο, παρελαύνουν μπροστά από την κάμερα και τελικά η πόρτα κλείνει, αλλά όχι εντελώς, αφού στην κάμερα έχει τελειώσει το φιλμ. Στη νέα εκδοχή έχουμε χρονική προσαρμογή ώστε το κλείσιμο της πόρτας, του εργοστασίου, να συμπέσει με το τέλος της ταινίας. Οι αδελφοί Λυμιέρ λοιπόν σκηνοθέτησαν σε αυτή τη δεύτερη εκδοχή, καθοδήγησαν τους εργάτες σαν κομπάρσους και έθεσαν ζήτημα χρόνου. Έθεσαν την έννοια της αναπαράστασης και αυτό ακριβώς το στοιχείο πηγαίνει μακρύτερα από τις θεωρίες διαχωρισμού μυθοπλασίας και πραγματικότητας. Είναι σαν ανάγκη του κινηματογράφου σε αυτήν την ιδρυτική, την πρώτη του ταινία. Αν υπάρχει μια εικόνα του πρωτόγονου κινηματογράφου που για μένα είναι εμβληματική, αντιστοιχεί στην αυγή της ζωγραφικής και της λογοτεχνίας, είναι η ταινία του Ρόμπερτ Φλάερτι «Το χαμόγελο του Νανούκ» («Nanook of the North»). Σε αυτήν την ταινία, που τελειώνει με έναν ύπνο στο χιόνι, ο Νανούκ έχει ένα μόνιμο χαμόγελο. Όπως βλέπουμε λίγα χρόνια μετά σε ταινία του Γκρίφιθ, η πρωταγωνίστρια έχει το ίδιο μόνιμο μειδίαμα, σε ένα πρόσωπο που γνωρίζουμε ότι υποφέρει. Φτάνουμε λοιπόν, μετά από ελάχιστα χρόνια, στη σύνθεση της μάσκας. Πριν από λίγες ημέρες, στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας, είδα αγάλματα της αρχαϊκής εποχής, της κλασικής αναπαράστασης και όλα χαμογελούσαν. Με τη μετάβαση προς πιο μοντέρνες μορφές και ιδέες, αυτό το χαμόγελο εξαφανίζεται.

Είπα πριν πως είδα την πρώτη μου ταινία όταν ο κινηματογράφος είχε διανύσει το μισό της ζωής του. Αυτό ήταν προνόμιο για μένα, γιατί έζησα και την τελευταία λάμψη του κλασικού κινηματογράφου. Το 1945 όμως ο Ρομπέρτο Ροσελίνι ξεκίνησε γυρίσματα σε μια Ρώμη που μόλις είχε απελευθερωθεί από ναζιστική κατοχή, για την ταινία «Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη», άλλη μία από τις ιδρυτικές ταινίες του κινηματογράφου. Μέσα από αυτήν –και ακόλουθες, όπως το «Paisà»- εισάγεται η πρώτη ιδέα του μοντερνισμού, του νεωτερισμού, που προκύπτει από μια ιστορική αναγκαιότητα, μετά από τη φρίκη του Β Παγκοσμίου Πολέμου. Ο κινηματογράφος μπορεί πλέον να αντανακλά αυτό που συμβαίνει στον κόσμο –είναι μια αναγκαιότητα όλων των λαών. Ως τότε υπήρχαν μυθοπλασίες, η τέχνη της ψευδαίσθησης που το Χόλιγουντ είχε καταφέρει καλύτερα από οποιονδήποτε. Αλλά αυτή η όρεξη για ψευδαίσθηση εξαντλήθηκε με την ανάγκη να δειχθούν τα πράγματα με τρό-

πο ρεαλιστικό, με την υπαρξιακή ανάγκη των ανθρώπων να ανοίξουν ένα παράθυρο προς την πραγματικότητα. Αυτή ήταν η αρχή της νεωτερικότητας, που αποκρυσταλλώνεται στη δεκαετία του 60 και με τον ερχομό του γαλλικού Νέου Ρεύματος. Πρόκειται για κληρονόμους του κινηματογράφου που μας σημάδεψε ως παιδιά –εγώ και πολλοί άλλοι μεγαλώσαμε με αμερικάνικο σινεμά- , αφενός κληρονόμους της εμπειρίας του χολιγουντιανού κινηματογράφου, αλλά και του κινήματος του ιταλικού νεορεαλισμού, για τον οποίο έχει ειπωθεί ότι επέτρεψε στο ιταλικό κοινό να ξαναβρεί την χαμένη του αξιοπρέπεια. Αυτό μας δίνει μια ιδέα για τον εξαιρετικό ρόλο που διαδραμάτισε ο κινηματογράφος σε κάποιες κοινωνίες, ιδιαίτερα σε ευρωπαϊκές. Γιατί; Γιατί το ερώτημά τους είναι «θα επιβιώσουμε»; Μπορούμε να επιβιώσουμε;

Σήμερα ο αμερικανικός κινηματογράφος -που έχει συνεισφέρει στην ιστορία με σημαντικότατα έργα- βρίσκεται σε παρακμή από καλλιτεχνικής πλευράς, αλλά στην ευρωπαϊκή αγορά είναι κυρίαρχος: Ενώ αρχικά τα κύρια έσοδα των αμερικανικών ταινιών προέρχονταν από την αγορά της χώρας τους, τώρα κερδίζουν εξίσου και από την παγκόσμια και κυρίως την ευρωπαϊκή. Τι κάνουν οι κυβερνήσεις για να υπερασπίσουν μία γλώσσα από τις πιο σημαντικές για την ταυτότητα μιας κοινότητας; Μιλούν για πολιτισμικές διαφορές, γιατί η πρόθεση της εξουσίας σε παγκόσμιο επίπεδο είναι ο κινηματογράφος να υφίσταται ως προϊόν της αγοράς. Αυτό φυσικά δεν είναι το σωστό. Είναι ένας εκχυδαϊσμός. Και για αυτό υπάρχει απόλυτη ανάγκη για κινητοποίηση, διαφορετικά ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος θα πεθάνει –και σε πολλές χώρες αυτό έχει ήδη συμβεί.

Περνώντας από τη μεταφυσική του σινεμά σε πρακτικά προβλήματα, θα ήθελα να πω ότι ο κινηματογράφος από βιομηχανική τέχνη έχει πλέον μετατραπεί σε βιομηχανία, η οποία ενίοτε και σχεδόν τυχαία, παράγει και καλλιτεχνικά έργα. Σημαντικό στοιχείο αυτού αποτελεί και η εκπαίδευση - υπάρχουν εκατομμύρια πολίτες οι οποίοι «εκπαιδεύονται» οπτικά μόνο μέσω της τηλεόρασης, η οποία είναι μέσον αναπαραγωγής, είναι όργανο εξουσίας, αλλά δεν είναι τέχνη. Για μένα, ο κινηματογράφος είναι μνήμη και όνειρο. Τα υπουργεία παιδείας θα πρέπει λοιπόν να λάβουν κάθε δυνατό μέτρο για να ενσωματωθεί η κινηματογραφική αγωγή στη δημόσια εκπαίδευση. Τι είδους πολίτες θέλουμε να δημιουργήσουμε; Ίσως να είμαι λίγο αφελής, αλλά δεν πρέπει να υπάρχει διαφοροποίηση μεταξύ δημιουργού και κοινού. Εγώ δεν απευθύνομαι στον καταναλωτή, θέλω να μιλήσω στον πολίτη, στον συνάνθρωπό μου. Για να φτάσω εγώ σε αυτόν θα πρέπει τα παιδιά που πηγαίνουν σήμερα σχολείο να μάθουν να είναι οι αυριανοί θεατές. Αν υπάρχει ρήξη μεταξύ κοινού και δημιουργού, δημιουργείται ένα κοινωνικό ρήγμα. Ο κινηματογράφος ως μια κατεξοχήν κοινωνική, συλλογική πράξη, αρχίζει να χάνεται. Σε μια αίθουσα συγκεντρωνόμαστε σαν ομάδα, ξεχνάμε τη μοναξιά μας και παρακολουθούμε τις ίδιες εικόνες. Σήμερα, όμως κλεινόμαστε όλο και περισσότερο στον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού μας. Γιατί; Γιατί εξυπηρετεί την εξουσία να βρισκόμαστε ο καθένας στη γωνίτσα του, με τα δικά του παιχνίδια. Η κατάσταση λοιπόν είναι αρκετά σοβαρή και είναι σημαντικό να την γνωρίζουμε.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ποια είναι η άποψή σας για το DVD, αυτό το νέο μέσον, το οποίο δίνει στον κόσμο την ευκαιρία να δει ταινίες που η διανομή δεν του επιτρέπει;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Το θέσατε πολύ σωστά. Επιτρέπει να δούμε ταινίες που η διανομή μας απαγορεύει. Μας δίνει την ευκαιρία να έρθουμε σε επαφή με μια συγκεκριμένη μνήμη, ένα συγκεκριμένο παρελθόν. Εγώ όταν βλέπω ταινίες στο DVD νιώθω ότι έχω πάρει μια ιδέα, μα δεν θεωρώ πως τις έχω δει πραγματικά –νομίζω πως μόνο μέσα στην αίθουσα μπορεί να συμβεί η πραγματική εμπειρία του κινηματογράφου. Από την άλλη, το DVD ευτυχώς παρατείνει τη ζωή των ταινιών.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ο Πίτερ Γκριναγουέι μας μίλησε για το πώς ο κλασικός κινηματογράφος δεν είναι πλέον αρκούν μέσο για τον δημιουργό, για το ότι έχουμε ανάγκη από νέες φόρμες και μορφές έκφρασης. Εσείς νιώθετε πως το όργανο του κινηματογράφου, του φιλμ, δεν σας φτάνει για να εκφράσετε αυτά που θέλετε να εκφράσετε; Ψάχνετε για κάτι άλλο;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Το πρόβλημά μου ως σκηνοθέτη είναι ιδιαίτερα προσωπικό. Σέβομαι την άποψη του Πίτερ Γκριναγουέι, γιατί αισθάνεται την ανάγκη για κάτι νέο. Για μένα είναι πολύ πιο σημαντικό το πρόβλημα της εικόνας, αφού το εικαστικό δεν ισούται απαραίτητα με εικόνα –προϋποθέτει μεν τεχνική και μια διαδικασία, αλλά δεν είναι απαραίτητα εικόνα. Για να υπάρξει εικόνα για μένα -αυτή είναι και η ουσιαστική διαφορά- πρέπει να υπάρξει ο «άλλος». Στον κόμβο που βρισκόμαστε σήμερα η εικόνα πάσχει από ρύπανση. Πέρα από την ατμοσφαιρική ρύπανση, του πλανήτη, του πε-

ριβάλλοντος, υπάρχει και η ρύπανση της εικόνας και θα σας εξηγήσω τι εννοώ. Σε σχέση με έναν άνθρωπο του Μεσαίωνα, ζούμε κατακλυσμένοι από εικόνες, μας πνίγουν, περνούν από μπροστά μας ακατάπαυστα. Πώς μπορεί λοιπόν ο κινηματογράφος να δημιουργήσει μια αληθινή εικόνα, η οποία δεν έχει κωδικοποιηθεί από τα πρότυπα της διαφήμισης ή των ΜΜΕ; Από όλο αυτό το ιδίωμα που χρησιμοποιούν οι θεσμοί; Είναι ένα τεράστιο εγχείρημα. Αυτό για μένα είναι το σημαντικότερο πρόβλημα και θεωρώ ότι προηγείται των όσων λέει ο κύριος Γκριναγουέι. Ίσως να σχετίζεται και με την προσωπική μου συνείδηση. Τι εννοώ; Αυτό είναι το πρόβλημά μου με τις ταινίες. Πώς μπορεί να διασώσει κανείς αληθινή εικόνα; Εγώ προσπαθώ να το κάνω στα όρια των δυνατοτήτων μου. Είμαι κινηματογραφιστής που γεννήθηκε σε μια εποχή που ο κινηματογράφος είχε ήδη μια ιστορία, δεν είχα την τύχη να ασχοληθώ με τις εικόνες σε μια εποχή που ο κινηματογράφος ήταν απαλλαγμένος από το βάρος της ιστορίας των εικόνων. Το θέμα λοιπόν για μένα είναι πώς να δημιουργήσω μια αληθινή εικόνα. Σήμερα, το 2004, νομίζω ότι είναι ακόμα πιο δύσκολο από ό,τι ήταν πριν από 50 χρόνια. Ο Μιζογκούτσι, ένας από τους μεγάλους αριστοτέχνες του κινηματογράφου, έλεγε πως «πρέπει να πλένουμε τα μάτια μας κάθε φορά που κοιτάμε κάτι». Σήμερα νομίζω πως δεν πλένουμε τα μάτια μας πολύ συχνά. Επαναλαμβάνω λοιπόν πως το πιο σημαντικό για μένα είναι το να δημιουργηθεί μια αληθινή εικόνα –και νομίζω πως ο κινηματογράφος κερδίζει όταν ταξιδεύει, όταν έρχεται σε επαφή με άλλα ιδιώματα, άλλες γλώσσες. Στα γυρίσματα του «Ονείρου του φωτός» ήρθα σε επαφή με έναν καλλιτέχνη, ο οποίος χρησιμοποιεί μορφές έκφρασης που κατάγονται από τις απαρχές του πολιτισμού μας. Ασχολείται με την ζωγραφική και το κάνει αυτό με τα χέρια του και με τα μάτια του, το βλέμμα του.
Λόγω ιδιοσυγκρασίας, αν θέλετε, με απασχολεί λοιπόν, όπως θα έπρεπε να απασχολεί και κάθε κινηματογραφιστή, η φορμαλιστική έκφραση –νομίζω ότι η μορφή είναι η ενσάρκωση, η ενσωμάτωση των ιδεών. Λέγεται ότι η διαφορά μεταξύ των ειδών τέχνης έγκειται κυρίως στη μορφή την οποία χρησιμοποιούν, για αυτό και θα πρέπει να απαλλαγούμε από το βάρος των εικόνων και να υιοθετήσουμε μια πολύ πιο σεμνή στάση. Ερχόμαστε αντιμέτωποι με την πραγματικότητα, αλλά δεν πρέπει να την βλέπουμε με προκατασκευασμένες ιδέες. Παραδινόμαστε σε αυτήν, παραδινόμαστε στην τύχη. Σήμερα στο χώρο και τη βιομηχανία του κινηματογράφου ο χρόνος του κινηματογραφιστή στη φάση της παραγωγής είναι απολύτως ρυθμισμένος, δεν σχετίζεται με το χρόνο του ζωγράφου, ο οποίος μπορεί ατιμωρητί να αφιερωθεί στο έργο του. Ο κινηματογράφος –και ίσως οι νέες τεχνολογίες μπορούν να τον βοηθήσουν σε αυτό- πρέπει να απαλλαγεί από αυτό το βάρος και να προσεγγίσει περισσότερο τη δουλειά του ζωγράφου. Ο πλέον ενδιαφέρων κινηματογράφος σήμερα στον κόσμο γίνεται σε μικρά εργαστήρια, τα οποία μοιάζουν πολύ με αυτό του ζωγράφου, μακριά από τη βουή της βιομηχανίας –νομίζω πως αυτή είναι η εναλλακτική λύση για να διαφοροποιηθούμε από την άποψη που προβάλλει το εμπορικό σινεμά.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Μιλώντας για τη σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και τις άλλες τέχνες και την απεικόνιση της πραγματικότητας, θα ήθελα να ξέρω ποια πιστεύετε πως είναι η σχέση του σινεμά με την ποίηση.
ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Η διαφορά ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία έγκειται στο ότι η λογοτεχνική γλώσσα συνιστά μια αφαίρεση. Η λέξη είναι μόνο....

ΕΡΩΤΗΣΗ: Τι θέλατε να πείτε στο κοινό με την ταινία «Το όνειρο του φωτός» και γιατί πιστεύετε πως ο ζωγράφος Αντόνιο Λόπεθ είχε αυτό το μεγάλο πάθος, την ψύχωση με το να ζωγραφίσει το συγκεκριμένο δέντρο; Ποιο είναι το μυστήριο πίσω από αυτό;
ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Εσείς τι νομίζετε; Υπάρχει κάτι από πίσω;
(Ναι, νομίζω πως ναι...)
ΑΠΑΝΤΗΣΗ Βίκτορ Ερίθε συνεχίζεται: Η ταινία δεν ήταν επαρκής απάντηση από μόνη της; Εγώ δεν έχω απόψεις, απλά δείχνω εμπειρίες. Κάποιος κινηματογραφιστής, δεν θυμάμαι ποιος, είχε πει πως τα μηνύματα είναι ζήτημα του ταχυδρομείου. Ο κινηματογραφιστής περιγράφει μια εμπειρία κι αν η ταινία δεν παρέχει μια απάντηση στην όποια ερώτηση, αλλά μία υπόνοια απάντησης, ενδεχομένως μία αποκάλυψη, τότε μιλούμε για κάτι το μυστηριώδες. Η άποψη που σου παραδίδω είναι μόνο μία άποψη. Το έργο πάει πάντα πιο μπροστά από το άτομο που λειτούργησε ως μεσολαβητής. Εγώ είμαι απλά μεσολαβητής, τίποτε άλλο, και ο ρόλος μου, από τότε που τελειώνει η ταινία, είναι να εξαφανιστώ. Αυτό είναι και το ιδανικό για μένα, αλλά φυσικά στον κόσμο του κινημα-

τογράφου αναγκάζομαι, μεταξύ άλλων, να βρίσκομαι εδώ –είναι κάτι μοιραίο που με μεγάλη χαρά το αποδέχομαι. Όταν όμως επιστρέψω θα πρέπει να εκφράσω τη μετάνοιά μου για αυτήν την ενέργεια.

Η ερώτηση είχε επίσης να κάνει με το αν στην ταινία υπάρχει κάποιο μυστήριο. Εγώ έκανα αυτήν την ταινία γιατί συνόδευα τον ζωγράφο αυτόν στη δουλειά του όλο το καλοκαίρι –ψάχναμε για μια ιδέα για ταινία, αλλά δεν βρίσκαμε. Εκείνος ζωγράφιζε μέσα στη μέρα και μετά πηγαίναμε στη Μαδρίτη, πίναμε κρασί και μιλούσαμε. Θυμάμαι πως ένα βράδυ αποφασίσαμε να πούμε ο ένας στον άλλο τα όνειρά μας, αυτά που επαναλαμβάνονταν στον ύπνο μας. Και μου είπε πως υπάρχει ένα που το έχει δει άπειρες φορές στη ζωή του. Και μου μίλησε για το όνειρο με το δέντρο, μια κυδωνιά στην πλατεία του χωριού που γεννήθηκε, της οποίας σαπίζουν τα φρούτα –αυτή τη διαδικασία όμως την βλέπει μόνο αυτός. Όλο το καλοκαίρι είχε σχεδόν περάσει και ακόμα δεν είχαμε βρει καμιά ιδέα για ταινία. Όταν αποχαιρετιστήκαμε τον ρώτησα τι θα κάνει όταν φύγω και μου είπε πως θα αρχίσει να ζωγραφίζει ένα δέντρο που έχει πέσει στον κήπο του, μία κυδωνιά. Θυμήθηκα το όνειρό του και ένιωσα μια σύνδεση μεταξύ των εικόνων του ονείρου, της ιστορίας της, της χημείας που τον έκανε να το ζωγραφίσει. Έκανα την ταινία για να διαπιστώσω τι υπάρχει από πίσω. Και ανακάλυψα πως αυτό το δέντρο με τους καρπούς ήταν το δέντρο των παιδικών του χρόνων.

Κατά κάποιο τρόπο το γεγονός πως μόνο εκείνος βλέπει τα κυδώνια να σαπίζουν μοιάζει με την πρώτη κινηματογραφική εμπειρία ενός παιδιού, την πρώτη φορά που βλέπει να σκοτώνουν κάποιον στην οθόνη -και ζει μέσα στην αίθουσα μια συνενοχή, μια αδιαφορία συλλογική με το υπόλοιπο κοινό. Αυτή η πρώτη αγωνία μπορεί να ήταν κάτι που έδωσε ώθηση στη σχέση με τον κινηματογράφο. Οπότε σε αυτό το όνειρο υπάρχει μια σύνδεση με την πρώτη εμπειρία και την επιθυμία του ζωγράφου να βλέπει μόνο αυτός τα κυδώνια που σαπίζουν. Στο τέλος της ταινίας λέει «από εδώ που βλέπω την σκηνή, δεν ξέρω αν οι υπόλοιποι βλέπουν αυτό που βλέπω εγώ». Με άλλα λόγια, βλέπει κάτι παραπάνω. Τι θα πει αυτό; Ότι στη συνείδηση του παιδιού γίνεται η πρώτη ρήξη καλλιτεχνικής φύσης. Η τέχνη αναδύεται από ένα ρήγμα, μια χαραμάδα μεταξύ του ατόμου και του κόσμου: ο ζωγράφος γεννιέται γιατί βλέπει το φως που φωτίζει τη σκηνή αυτή, φως καθαρό και ήρεμο. Λέει πως όλα γίνονται μέταλλο και στάχτη, δεν είναι το φως της αυγής, δεν είναι το λυκόφως. Μέχρι τώρα που μου θέσατε την ερώτηση δεν το είχα σκεφτεί έτσι, αλλά όντως η πρώτη κινηματογραφική μου εμπειρία ήταν τρομαχτική. Μου προκάλεσε φόβο. Κατά αυτήν την έννοια ενδεχομένως να ανακτάται αυτή η πρώτη κινηματογραφική εμπειρία του θεατή –στις πρώτες προβολές της ιστορίας [των αδελφών Λυμιέρ] όταν έφτανε το τρένο πολλοί θεατές σηκώνονταν και έφευγαν προς τα πίσω, τρομοκρατούνταν.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ποια ήταν η πρώτη σας κινηματογραφική εμπειρία;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Η πρώτη μου κινηματογραφική εμπειρία ήταν ένα χειμωνιάτικο απόγευμα, όταν ήμουν 5 ετών, μετά τον Ισπανικό Εμφύλιο, όταν η χώρα μετρούσε ακόμα τους νεκρούς της –το ίδιο συνέβαινε και σε πολλές άλλες χώρες, αφού μόλις είχε τελειώσει ο Β Παγκόσμιος, η ανθρωπότητα μετρούσε νεκρούς και εξαφανισμένους στα πεδία της μάχης και στους βομβαρδισμούς των πόλεων και ο κόσμος κυριαρχούταν από πένθος. Τα χρώματα της ταινίας ήταν αντίστοιχα σε αυτά του πένθους: άσπρο και μαύρο. Βρεθήκαμε σε ένα μεγάλο εγκαταλειμμένο καζίνο δίπλα στη θάλασσα, που έκλεισε μετά από εντολές του Φράνκο. Αλλά μέσα σε αυτό, όταν διέσχιζες τις τεράστιες αίθουσες, υπήρχε μια μικρή αίθουσα προβολής. Εγώ κρατούσα το χέρι της αδερφής μου, ήταν η πρώτη μου φορά εκεί. Η αίθουσα αυτή ήταν θέατρο πριν, με διαφορετικές διαβαθμίσεις, θεωρεία, εξώστη –αυτό ήταν μια αναπαράσταση, δεν το ήξερα βέβαια τότε, της κοινωνικής διαβάθμισης. Ο καθένας καθόταν στη θέση που του αναλογούσε. Οι εικόνες της ταινίας, μία πόλη χαμένη στην ομίχλη, τη νύχτα. Το όνομα ήταν «Ο κόκκινος θάνατος» και διαδραματιζόταν σε ένα χωριό στον Καναδά, το οποίο μια ζωή το ψάχνω σε χάρτες και δεν το βρήκα ποτέ. Η υπόθεση της ταινίας ήταν χρονικά σύγχρονη με την εποχή που γυρίστηκε και σε αυτή την κοινότητα συνέβαιναν κάποιες μυστηριώδεις δολοφονίες. Εγώ δεν μπορούσα να ξεχωρίσω μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας και πίστευα πως οι φόνοι συμβαίνουν αληθινά. Ανακάλυψα έτσι στον κινηματογράφο ένα υπερβατικό γεγονός: όχι τόσο τον θάνατο, όσο την ικανότητα του ανθρώπου να αφαιρεί τη ζωή κάποιου άλλου. Κατά τη διάρκεια της προβολής ήμουν ανήσυχος και κοιτούσα τους θεατές, οι οποίοι ήταν αδιάφοροι, ακίνητοι, σαν αγάλματα. Δεν μπορούσα να καταλάβω γιατί οι ενήλικες δεν αντιδρούσαν σε αυτό που έβλεπαν στην οθόνη. Και είπα στον εαυτό μου, κατατρομαγμένος, ότι εδώ πρό-

κειται για ένα μυστήριο, υπάρχει κάτι που δεν ξέρω, κάτι άλλο που εγώ δεν βλέπω. Ή εγώ βλέπω κάτι που δεν βλέπουν εκείνοι. Κι αυτό είναι το βλέμμα των παιδιών, που αναπαράγουν μια ιστορία, γενιά προς γενιά, την ιστορία του κόσμου. Ο κόσμος αρχίζει ξανά και ξανά μέσα στο βλέμμα ενός παιδιού που δεν έχει ακόμα μπει στην κοινωνία -μέσα από αυτή τη μαύρη τρύπα άρχισα να νιώθω τι είναι αυτό που ονομάζουμε κοινωνία (και οι σουρεαλιστές έλεγαν ότι οι κοινωνίες δημιουργούνται με βάση ένα έγκλημα, όπως η ιστορία του Κάιν και του Άβελ στη Βίβλο).
Αυτή η έκφραση για μένα είναι λοιπόν μια χαραμάδα μεταξύ του ανθρώπου και των πραγμάτων, αυτή η πρώτη εμπειρία –ο ζωγράφος βλέπει τα κυδώνια να σαπίζουν, εγώ τους θεατές να μην αντιδρούν σε κάτι που μου φαινόταν τότε ύστατη φρίκη. Ίσως έτσι θα καταλάβετε καλύτερα γιατί στο πρώτο μέρος (της συζήτησης) έκανα συσχετισμό του κινηματογράφου με τα χαρακτηριστικά αυτά στοιχεία που του απέδωσε ο Μπαζέν. Οι ιδέες από μόνες τους δεν είναι τίποτα, το πιο σημαντικό είναι η αρχική εμπειρία. Ίσως να μην μπορέσω ποτέ να κάνω μάθημα κινηματογράφου χωρίς να διηγηθώ τις δικές μου εμπειρίες. Στις σχολές μαθαίνεται η τεχνική, η οποία είναι φυσικά πολύτιμη, όμως η γνώση του κινηματογράφου και η μάθηση της ζωής είναι κάτι άλλο, πολύ πιο σοβαρό.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Είμαι από την Αργεντινή και ήρθαμε εδώ για να παρουσιάσουμε μια ταινία. Μιλήσατε για τη δύναμη του κινηματογράφου και θα κάνω μια ερώτηση ενδεχομένως όχι οικεία με το κλίμα, αλλά δυστυχώς απαραίτητη. Η αμερικάνικη εξουσία έχει χρησιμοποιήσει τον κινηματογράφο για να επηρεάσει συνειδήσεις και κατάφερε έτσι το αρχέτυπο της ιδεολογίας της να εισχωρήσει στα μυαλά των ανθρώπων. Θα ήθελα να μάθω τι σκέψεις σας προκαλεί αυτή η εξουσία του κινηματογράφου, ειδικά σε σχέση με την καπιταλιστική νοοτροπία.
ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Έχει πολύ ενδιαφέρον να σκεφτούμε αυτό το ζήτημα, ειδικά σήμερα που τα παιδιά έχουν δυνατότητα να αναπαράγουν τον κόσμο και να κοιτάξουμε τη σύνδεση με την επιρροή της τηλεόρασης, η οποία αντίστοιχα αναπαράγει την αμερικανική νοοτροπία σχεδόν εκατό τοις εκατό. Αυτά που είπα εγώ ανήκουν σε ένα κόσμο χωρίς τηλεόραση, χωρίς το φαινόμενο των ΜΜΕ, τα οποία προκάλεσαν πολιτισμική ισοπέδωση σε όλον τον κόσμο. Έχουμε δει μια τρομερή επανάσταση στις επικοινωνίες και την πληροφορία, ώστε να μιλάμε σήμερα πλέον για μια παγκόσμια κοινότητα. Ο μοναδικός παγκόσμιος πολιτισμός είναι αυτός των μίντια και σχετίζεται με την ανάπτυξη των ΜΜΕ και της επικοινωνίας. Η απολυταρχία των ΜΜΕ, τα οποία διαχειρίζονται από μεγάλους ομίλους, έχει να κάνει με την οικονομική εξουσία: αυτή είναι που υπαγορεύει συμφωνίες σε παγκόσμιο επίπεδο. Έτσι υπάρχει μια αδιαφορία. Τι θέλει ο Δρ. Φρανκενστάιν; Τι ανθρώπινο είδος θέλει να δημιουργήσει; Έναν κόσμο καταναλωτών. Ένα παράδειγμα είναι οι ιθαγενείς στην Ασία, στην Αμερική: δεν μπορούν να ενταχθούν στο παγκόσμιο χωριό ως καταναλωτές, οπότε τους αποδιώχνουν και τους περιφρονούν, τους βάζουν στο περιθώριο. Η απολυταρχία αυτή που θέλει ένα κόσμο από καταναλωτικά όντα είναι κάτι το ριζοσπαστικά καινούριο –και οι φασιστικές απολυταρχίες της δεκαετίας του 30 ήταν παιχνιδάκι, κάτι απλό μπροστά σε αυτό που συμβαίνει σήμερα.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Πού νομίζετε πως βρίσκεται ο κινηματογράφος που κάνουμε πολλοί απο εμάς εδώ ενώπιον αυτής της παγκόσμιας δύναμης;
ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Θα έλεγα ότι υπάρχει μια κατανομή ρόλων. Ζούμε σε καθεστώς κατοχής και όπως ισχύει σε αυτά υπάρχουν οι συνεργάτες και η αντίσταση. Εγώ θα ήθελα να βρίσκομαι μεταξύ αυτών που αντιστέκονται.

[ΜΕΤΑ ΑΠΟ ΣΧΟΛΙΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΤΕΡ ΠΕΙΝ ΣΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΙ ΣΤΟ ΚΟΙΝΟ ΤΟΥ MASTERCLASS]
ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Καμιά φορά δεν χρειάζονται λόγια, αλλά αυτή τη φορά θέλω να πω πως νιώθω μεγάλη αγάπη για τον αμερικάνικο κινηματογράφο, σημάδεψε την παιδική μου ηλικία, πρόκειται για αριστοτέχνες στην αφήγηση –έχω γράψει προσωπικά ένα βιβλίο για έναν Αμερικάνο σκηνοθέτη, τον Νίκολας Ρεγκ. Και η αμερικάνικη λογοτεχνία ήταν σημαντικότατη για μένα, μιλάμε για μια χώρα που ήταν η πρώτη δημοκρατία στον κόσμο –φυσικά μετά την αρχαία Ελλάδα- και μιλώ κάνοντας ένα διαχωρισμό ανάμεσα στη βιομηχανία και την εξουσία του αμερικάνικου κινηματογράφου και του λαού των καλλιτεχνών. Για μένα, οι αμερικάνικοι καλλιτέχνες της αφήγησης ήταν πάντα αξιοθαύμαστοι, εξαιρετικοί, οφείλω πολλά και σε αυτούς. Σας ευχαριστώ πολύ. Ήταν μια ευχάριστη και σημαντική εμπειρία.

Victor Erice – MASTERCLASS

I have a feeling that I am still a student in this field that we call cinema. Where can I start from, when the age that we live in is so defined by visual and audio media, an age upon which cinema has asserted itself and is an undeniable part of? Because visual culture is not precisely cinema, but a kind of box with tools, in which we can find also the language of advertisement, television and the remains of what today is called cinema. How can we re-evaluate its history when it is the history of the whole 20th century?

The filmmakers of today, more than ever, we have an obligation to address ourselves with the vital question that the great French film critic André Bazin asked: "What is cinema? What can cinema be today?" It is a question about which Jean-Luc Goddard commented that it is never asked by those who make cinema, the filmmakers themselves. I believe it is necessary that both audiences and filmmakers ponder on this subject. The cinema has always projected an apollonian image, has always thought of itself as a child, happy and ready for everything. This is odd, because in reality cinema is a 19th century invention, which is completed in the course of the 20th. It is born in the end of the 19th and it feeds itself upon the myths of that time, myths of technology and technique, but it develops during the 20th century. In the end, the history of visual media is a whole other story.

As for me, because of age and experience, I belong to a world of which few things have remained. In that sense, I consider myself a survivor; I watched my first film when cinema was only 50 years old. When cinema first appeared it was thought of as a low form of entertainment, a type of impure art; the middle class ignored it and considered it to be the "theatre of the poor". The birth of cinema as a bastard child of the rest of the arts, which happened by chance, was the fruit of the labours of the Brothers Lumières, two people with an inclination for science and an equally scientific approach. In a way –and thankfully- cinema just slipped through their hands. And then someone thought of selling tickets for admission into the screening room, so that people could see those wonderful images, into which an old dream of humanity crystallizes: to be able to recreate the phenomena of reality. People have always chased this impossible dream: to copy with exactitude the images of things, of real life. Painting, which was born inside caves, found itself in a different "space" and became the first attempt of this pursuit. It continued in the same manner for many centuries, but, with the new idea of perspective, the painter felt again closer to that ancient dream of recreating the image. When photography appeared, it questioned the status of painting and -due to the obsession with faithful reproduction- photographic activity clashed with these forms of painting that had pursued that exact idea. Suddenly, painting was in the middle of a long-overdue crisis. And then cinema appeared and, contrary to photography, it

encompassed movement. That was the peak, the dream of humanity had become reality: there was a language capable of reproducing the images of what is actual. That was only the beginning of an adventure, the beginning of a history. Cinema, the "bastard child", attempted a legitimisation in a social level: it began as a village-fair attraction, only to be inducted in universities and academies and to become socially accepted. Now, more than 100 years later, cinema has achieved respect in a public level, but I feel a nostalgia for that unique moment, the dawn of cinema, when people were not aware of the fact that they were artists, had no history behind them and named things for the first time. There is no greater experience in the 20th century than of those first filmmakers. Louis Lumière, when he sets the camera on the station platform, in order to shoot the arrival of the train, names things for the first time. D.W. Griffith, when he almost accidentally creates the first mise-en-scene, again names things for the first time. These are the founding fathers of cinema.

No story in the history of movies is more emblematic of the filmmaker's pursuit for social recognition than the story of, in my opinion, the greatest of them all, Charles Chaplin. The story of Chaplin contains this necessity. We know the roots and the beginnings of this man, who represents with his work the greatest achievements of cinema as an art for the people; cinema *is* the greatest, the biggest populist art of the 20th century. We can understand that better if we think about how a Chaplin film was viewed around the world, by people with different languages, who all laughed and cried in the same way, during the same moments. This kind of thing created a large community that unfortunately does not exist today. Today it has vanished. In this way, the modern filmmaker has become an exile, a solitary figure. We could say that today we have a small community of these solitary people, in which I believe I belong, not as a rare species, but rather as a member of a group with something common that joins us in it. For this reason we have to find our own place, our own "land", for this is what we have lost. And we have lost it because the history of the 20th century has been a series of consecutive defeats. Today the big winner is the market. Cinema, in its effort to be "legitimate", has attempted to present itself and occasionally tried to prove its common points with the other arts; this is what is said by intellectuals, academics, writers: "Look, cinema has taken parts from music, theatre, painting" and, of course, speech, after the invention of sound recording. What is unique is that cinema has not tried to mimic the other arts, but to find its differences from them. And that is a new, groundbreaking approach: to seek the nature of cinema, which is nothing like the other artistic idioms. What is this nature that Bazin called "the ontology of the cinematic language"? It is its ability to record the flow of time. The movie camera, when recording reality, it imprints it. And that is cinema. Now, what is the skill of the filmmaker, before the mechanical imprinting that the camera performs? What he can do is to become involved, to choose the frame, to set things in order, something that is impossible in other art forms: I am talking about editing. Editing allows the filmmaker to create an order, a performance, a rhythm and, even more importantly, to achieve the embodiment of ideas. Film does not exist as literature, in the script, it exists only when it comes to contact with reality, with life, when the ideas find a personification.

Among the idioms of art, cinema, by definition, tends more towards the images that appear to be reality. In the same way that the skin is part of the flesh, cinema captures, embalms the real. The Egyptian art of embalming people is a burial art and, in a way, cinema is similar because it captures the living. When we see a film in which the actors or non-actors are now dead, in the big screen it is as if they had been resurrected in front of us, with the same words and the same movements as when they were alive. This means that we *are* talking about a burial art, possibly the greatest of all. For cinema, death is an element as important as life. This is what Pier Paolo Pasolini was thinking when he said that making films is "like writing on a piece of paper that is burning". Therefore, cinema is a ghost of reality, as Manoel de Oliveira has also said. A ghost because from the moment we set the camera in front of things, we make choices. And this reality, whether it's filtered through fiction and actors –I have made films with actors and films without- or not, it turns into a cinematic reality. That is why the discussions concerning the relationship between fiction and reality seem trite to me. Fiction is found in the viewpoint of the filmmaker, regardless of what exists in front of him. I myself don't speak of a key difference between fiction and documentary; possibly in the documentary genre, editing plays a greater role. This

ambiguous, uncertain nature of cinema, a language that talks about everything, is, to me, a mystery. For me cinema is the most mysterious of all art forms and for that reason harder to contain. The first filmmakers invented forms and, parallel to the production of films, they were also forming a theory of cinema. There is a view of the narrative art of films that says that the ones who made films were the ones writing the books in a way; people like Griffith, John Ford, Sergei Eisenstein, Robert Bresson. But we, today, what can we do? Louis Lumière said of his own invention that it is one without future.

The nature of cinema was ambiguous from the very beginning and I will illustrate that with a story. The first film in the history of cinema is "Exiting the Factory" by the Brothers Lumières. There are two versions of it and I am lucky because I have seen both. They have been shot with a gap of three months, the camera is placed in the exact same position in both and the first lasts a few seconds more than the second. It is quite interesting to observe the differences between them. In the first one, the workers are exiting, walking naturally in front of the camera and in the end the door closes, but not completely. The camera had run out of film. In the new version we have a temporal adjustment: the closing of the factory door coincides perfectly with the end of the movie. So, the Brothers Lumières actually directed the second film, led the workers as if they were extras and manipulated time. They set forth the idea of representation and this is exactly what goes beyond the theories of differentiation between fiction and reality. It's like a need that cinema has, in this first, founding film. For me the emblematic image of primitive cinema, equal to the dawn of painting and literature, is Robert Flaherty's "Nanook of the North". In this film, which ends with a nap on the snow, Nanook has a permanent smile. A few years later, in a W.H. Griffith film, we see the female protagonist with the same fixed smile on her face, although this time we know she is suffering underneath it; we have achieved the synthesis of the mask. Some days before, in the Archaeological Museum of Athens, I saw classical statues that all smiled. With the transition towards modernity, this smile disappears.

I said earlier that I watched my first film when cinema had only lived for 50 years, half its lifetime. That was a privilege for me, because I was there during the last glimpse of classical cinema. In 1945, however, Roberto Rosselini started to shoot a film in Rome, a city just liberated from Nazi occupation: this film was «Roma, città aperta», another one of the founding works of cinema. Through it –and others like is, such as «Paisà»- the first ideas of modernity are introduced and they are the results of a historical necessity after the horrors of World War II. Now cinema can reflect what really happens in the world: it is a need of all people, everywhere. Up until that point there was fiction, or rather the art of illusion that Hollywood mastered so well, but the need for that illusion became redundant with the existential need to show things in a realistic manner, to open a window to reality. That was the beginning of a new, modern age that crystallized with the french Nouvelle Vague during the 60s. We became inheritors –I, as many others, grew up with American movies-, of the cinema that changed us when we were children: both the Hollywood experience, but also Italian neorealism, about whom it has been said that it restored the lost dignity of the Italian people. This gives us an idea of the great influence of cinema is some communities, especially European ones. Why? Because their question is «Will we survive»? Can we survive? American cinema –which has contributed to history with significant works- is at a point of artistic decline, but it dominates the European market. American movies used to gain the majority of profit from sales in their own country, but now gain equally from the world market, especially the European one. What are governments doing to defend a language that is most important for the identity of a community? They talk about cultural differences because the aim of the powerful is to control cinema as a product of the market. This, of course, is not right. It is a vulgarity. Now there is an absolute need to do something, because European cinema is dying; it has already happened in some countries.

Leaving behind the metaphysics of cinema and moving to more practical issues, one needs to say that cinema has transformed from art to an industry, which, occasionally and almost accidentally, produces art films. An important element of that is education: millions of citizens are being visually "educated" only through television, which may be an instrument of reproduction and an instrument of power, but it is not art. For me, cinema is memory and dreams. The Ministries of Education should include the study cinema in public education. What kind of citizens do we want

to create? Maybe I am being a bit naïve, but there should not be distance between the creator and the public. I don't address [my films] to the consumer, but I want to talk to the citizen, my fellow man. For me to reach that person, the kids in school today need to become tomorrow's audiences. If there is a breach between the creator and the public, a social chasm is created. Cinema as a social and collective activity disappears; in a screening room we are together, forgetting about our own loneliness and looking at the same images. Today, however, we find ourselves more and more in the safety of our own home. Why? It serves the purposes of governments for us to be alone, each playing with their own toys. The situation is quite grave and it is important that we understand what is going on.

QUESTION: What do you think about the new medium of DVD, which allows us to watch films that would not be released otherwise?
ANSWER: You said it correctly: it allows us to see films that we would not be able to otherwise. It permits us to come to contact with a specific memory, a specific past. Having said that, when I watch films on DVD, I feel like I have a general idea of what the film is about, but I don't think I have watched it properly. For me, the true experience of cinema can only take place in a movie theatre. On the other hand, DVD thankfully prolongs the life of films.

QUESTION: Peter Greenaway talked to us about how classical cinema is no longer a sufficient medium for the filmmaker and we are in need of new forms of means of expression. Do you yourself feel the same way? Are you looking for something new to express yourself?
ANSWER: My problem as a director is very personal. I respect what Peter Greenaway is saying; he is expressing a need for something novel. For me, the problem of the image is far more important: because the image does not necessarily equate to the aesthetic; the aesthetic requires technique and a certain involvement and procedure, but it is not the image. In order to have an image, what you truly need is "the other". Where we find ourselves today, the image is suffering from pollution. For pollution is not only found in the earth's atmosphere and the environment, but also in what we look at and I will explain why. Compared to a person in the Middle Ages, today we are overwhelmed by a plethora of images, they choke us, move before our eyes constantly. How can cinema create an image that has not been codified, tainted by the models of advertisement and mass media, by the idiom that has been created by the status quo? It is a tremendous undertaking. This for me is the most important problem and it supersedes the issues Mr. Greenaway is discussing. Perhaps this has to do with my personal conscience. What I am referring to is my own problem with films. How does one salvage a pure image? I have tried to do that to the limit of my abilities. I am a filmmaker born in an era in which cinema already had a history, I was not lucky enough to make films in an age where cinema was free of the weight of the history of the image. The issue then, for me, is to create a real image and in 2004 I think it is much more difficult that it was 50 years ago. Mizoguchi, one of the great artists of cinema, used to say "we should wash our eyes every time we look at something". I don't think we wash our eyes very often anymore. I will repeat that the important thing is to create a real image; and I think cinema benefits in that sense from travelling, from coming in contact with other idioms, other languages. While shooting "Sol del Membrillo" I came in contact with an artist, a painter, who uses forms that originate in the dawn of civilization. He uses his hands and his eyes and, more importantly, his gaze. I am quite concerned with –as every filmmaker should be- the expression of the form. I believe form to be the embodiment, the reincarnation of ideas. It is said that the differences between different arts lies in the form and that is why we need to rid ourselves of the weight of the image and maintain a more modest attitude. We confront reality, but we must not do that through prefabricated notions. We leave things to reality, to chance. Today in the film industry the time given to the filmmaker during production is absolutely fixed and predetermined, it has nothing to do with the work of the painter who can dedicate himself to his work and go unpunished. Cinema –and maybe new technologies can assist it in this task- needs to throw off the weight and use the work of the painter as an example. Today the most interesting films are created in small workshops all over the world, away from the noise of the industry; I think this is the solution that will distinguish us from commercial cinema.

QUESTION: What did you want to express with the film "Sol del Membrillo" and why do you believe that the painter Antonio Lopez became so obsessed with painting the tree? What is the mystery behind all this?
ANSWER: What do you think, was there something behind all of it?
[Yes, I think so…]
ANSWER CONTINUES: The film was not a sufficient answer in itself? I don't have views; I only recount experiences. One filmmaker, I cannot remember whom, said that messages are better left to the postal service. The filmmaker describes an experience and if there is no answer to whatever the question, but maybe a hint or an apocalypse, then we are talking about something mystifying. The notion that I give you is only one notion. The work always goes further than the person who created it, the envoy. I am only a messenger and, after the film has finished, I wish to disappear. That would be the ideal for me, but of course in the world of cinema I must do certain things, like being here; for which I feel great pleasure. When I return, however, I must express remorse for this act that I have performed.
The question also referred to the "mystery" of the film. I made this film because I met this painter and stayed with him during the summer; we were looking for an idea for a movie, but couldn't come up with anything, so we spent our nights drinking wine in Madrid and talking. One time we decided to recount our recurring dreams to each other and he described one that he has had many, many times in his life. He is sitting at the square of his hometown, there is a quince tree in the middle and its fruits are rotting, but it is only him that can see that. The summer passed and still no idea for a film, so, as I was saying goodbye to him, I asked him what he would do next. He said he was planning to paint a quince tree that had fell in his backyard and, immediately, I made a connection between the dream, the real tree and the chemistry that brought all of it together. So I made the film to see what was behind all of that. And it turns out that this tree was his whole childhood.
In a way, the fact that he is the only one able to see the rotting fruit is similar to a child's first experience in the cinema, the first time he watches someone being killed on the big screen; and experiences the collective complicity with the rest of the audience. In the painter's dream there is a connection between that first experience and his desire to be the only one seeing the fruit. Towards the end of the film he says that from where he is standing he does not see the same things as the others. In other words, he sees more. What does that mean? It means that in the child's conscience the first breach of an artistic nature occurs. Art surfaces from this break, this fracture between the individual and the world: the painter is born as he observes the light of the scene, a light that is clear and tranquil. He says that all becomes iron and ashes; this is not the light of dawn, or of twilight.
Until now, that you addressed this question, I had not thought about it in this way, but actually my own first experience of the cinema was a scary one. It caused me fear. It this sense it is possible that we can relive this first experience in the theatre; in the first projections of history [the ones of the brothers Lumiére] the terrified spectators would run to the back when the train appeared.

QUESTION: What was your first experience of the cinema?
ANSWER: It happened when I was five years old, right after the Spanish Civil War, when the country was still counting its dead and missing; the same thing was happening in many other places, since after World War II humanity was mourning its losses. The film was in black-and-white, itself the colour of bereavement. We were in an old abandoned casino by the sea, closed under Franco's orders and in the end of the huge halls there was a little movie theatre. I held my sister's hand; it was my first time there. What I did not realize then was that in the structure of this ex-theatre, one could see the structure and state of society, as people would occupy different seats according to their social status. The film –it was called the "Red Death"- was about a little village in Canada, covered with mist and it was almost all shot during the night; I have frequently looked at maps in order to locate it, but I have never found it. There were some mysterious murders happening and I was too young to distinguish the fiction from the real thing, I thought the deaths were actually taking place. I discovered an important fact in this way: not death in itself, but the capability of the human being to take another's life. I kept looking around me and

everyone in the audience seemed still, indifferent, like statues. I could not understand why the adults were not reacting, so I said to myself, scared to death, that that this is a mystery, that there must be something I do not understand or cannot see; or I can see something that the others cannot. And this is the gaze of the children, which constantly repeats the story of the world. The world begins again and again through the eyes of a child that has not entered society yet; through this black hole I myself started to experience, to understand the meaning of society (and according to the surrealists, all societies are based on a crime, as indicates the story of Cain and Abel in the Bible).
This expression is, therefore, the first opening between the person and the state of things: the painter watches the quinces rotting, I experience the indifference of the audience to what seemed then as the ultimate horror. Maybe like this you can understand better why [during the first part of the Masterclass] I brought forth the ideas discussed by Bazin. Ideas are nothing on their own, the importance lies in the experience. Maybe I will never be able to teach a class of cinema without recounting my own experiences. In schools you learn technique, which is valuable, but the knowledge of cinema and of life is something else entirely, much more important.

QUESTION: I have come here from Argentina to show a film. You talked about the power of cinema and I would like to ask a question that may not be in tune with the atmosphere here, but I consider it necessary. The American nation has used films in order to shape a certain consciousness and has managed to make the whole world familiar with the ideas and archetypes of its capitalist society. What are your thoughts on this?
ANSWER: It is of much interest to take a closer look at this subject, especially in a time when children have the resources to recreate the world, and also link it to the influence of television, which reproduces the American belief system almost 100 percent. The things I have said belong to a world without television, without the phenomenon of mass media, which has created a cultural breakdown throughout the world. We have seen a terrible revolution in media and communications, so big that we are now talking about a world community. The only global civilization is the one of the media and the autocracy of the media, controlled in turn by large corporations, is based on economic power: this is what governs transactions and deal-making all over the planet. What does Dr. Frankenstein want? What kind of human species is he trying to create? A world of consumers. A clear paradigm is the state of the aborigines in Asia, America and other places: they can not partake in the global village as consumers and because of that they are ignored, shunned, left in the margins. This autocracy that wants a world full of consumers is something radically new; compared to it, the fascist regimes of the 30s were only toys.

QUESTION: What place do the filmmakers like us occupy in the face of this situation?
ANSWER: I would say there is a distribution of roles. We are living in a state of occupation and, as always under these conditions, you will find the collaborators and the rebels. I consider myself to be one of the people who are part of the resistance.

[AFTER A COMMENT ON THE PRESENCE OF THE DIRECTOR ALEXANDER PAYNE IN THE ROOM]
ANSWER CONTINUES: Sometimes words are redundant, but in this case I would like to say that I feel a great affection for American cinema, it had a profound effect on my childhood and we are talking about directors who were artists of narration; I myself have written a book on one of them, Nicolas Roeg. American literature has also been important to me, this is a country that became the first democracy in the world –after ancient Greece, of course- and I distinguish between the industry and power of American movies and the artists. For me, American directors have always been exceptional, outstanding and I have learned a lot from them as well.

Thank you very much. This has been a pleasant and significant experience.